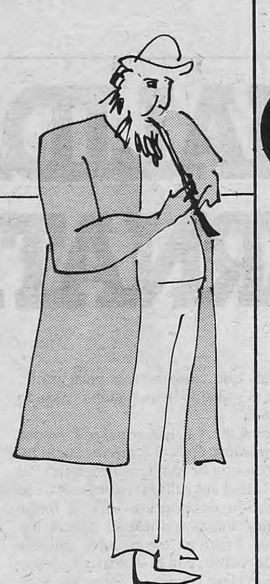


CULTURAS
Página/12

EL ESTABLISHMENT QUE SE VIENE

En galpones atorrantes, en sótanos donde la humedad parece pintada a mano, en bares pródigos en columnas que interrumpen toda la tradición del espectáculo teatral, un ejército de intérpretes que ni siquiera se conocen entre ellos delira un código que accede lenta —peligrosamente— a los medios masivos de comunicación. Vacilan entre la rebeldía anarquista y esa fama posible en la que algunos empecinados ven la amenaza de ser borrados por el sistema, que asimila y diluye. De ese teatro surgente, pariente de la *performance* que en los años 60 cundió entre los experimentadores del Di Tella, y hasta de la nostalgia del circo, se ocupa este suplemento, indagando en sus causas y en su porvenir. Alberto Ure, director teatral que conoce las lides del silencio —sus obras iniciales se daban en casas de familia, su última puesta colocó al público en medio de los actores— toca, entre otras cosas, la patología de estas manifestaciones y su posible inserción en un medio que, de todos modos, no tiene medios para remunerar a sus hacedores.
Máximo Soto —autor teatral— traza la historia local de esta "movida" que no olvida raíces anteriores, y sospecha que la marginalidad se encuentra, no se elige. Algo que quizá confirme el texto de Jorge Di Paola, que intima en uno de los personajes más "off" y conocidos del mundo "off Corrientes". Jorge Warley y Alberto Castro encuentran en la posguerra —en todo momento posterior a una tragedia, un genocidio y la posibilidad de su olvido— la oscura raíz de esta superficie indisciplinada, cuyas formas más agresivas pueden verse en los espectáculos de *La Organización Negra*, uno de los grupos reporteados. Marcia Schvartz —una de las mejores pintoras argentinas de la nueva generación— es, por conocimiento propio, la realizadora de las ilustraciones.

LA MARGINALIDAD COMO ALTERNATIVA

Por Máximo Soto

Por múltiples motivos la marginalidad siempre estuvo enlazada con la cultura. Los memoriosos saben recordar diversas etapas del país donde, lo que antes se denominaba bohemia, logró un auge que califican de indescriptible. Con la llegada de la dictadura, que kafkianamente se denominó El Proceso, la marginalidad o tuvo que escapar o tuvo que llamarse a silencio o fue fácilmente silenciada. El arte, la cultura se volvió marginal, aun para los creadores más institucionalizados. Ya no era el peligro, como le ocurrió a Ernesto Deira en la época de Onganía, que un grupo policial agarrara a un pintor y le cortara el pelo. El miedo se había esparcido por toda la sociedad. Ya nadie ofrecía su casa para que Alberto Ure hiciera una delirante representación de *Casa de muñecas*. Sólo algunos rockeros, algunos cantantes que del estrellato habían pasado a tener que sobrevivir cantando en boliches, lograban indicar que algo de la imprescindible rebeldía artística seguía viva.

Teatro Abierto fue una convocatoria a los dispersos activistas del arte y la cultura. Pronto hubo Danza Abierta, Libro Abierto. Los espíritus dormidos comenzaban a despertar de la pesadilla. Y comenzaban a descubrir que los más jóvenes, que hasta habían sido marginales a Teatro Abierto porque les parecía demasiado tradicional, hacía rato que venían haciendo cosas. Con la llegada de la democracia era de esperar una explosión de la marginalidad. Las salas que se cerraban en el centro se abrían en los barrios. Y, sin embargo, la impresión es que hubo una implosión. Que todo eso que estaba a punto de estallar se volvió hacia adentro, se convirtió en un juego privado, una especie de reuniones casi secretas de marginales con marginales.

"No es cierto —se enoja Roberto Perinelli, dramaturgo consagrado y director de la Escuela Municipal de Arte Dramático— lo que pasa es que la mayoría de esos espectáculos no salen en carteleras, no reciben apoyo de ningún tipo, por empezar de los medios. Y, entonces, se tienen que manejar boca a boca. Hay algo fundamental, a esos espectáculos van los jóvenes, por eso tienen futuro. Y por algo los convocan, les interesan."

Pequeña historia de un circuito

Omar Chabán, ideólogo de *Cemento*, una especie de playa de estacionamiento convertida en lugar de baile donde suelen ofrecerse espectáculos marginales, representaciones insólitas mezcladas con recitales de *Sumo* o algún otro conjunto de rock, tiene un mapa clarísimo de cómo fue la evolución de los locales donde la marginalidad artística puede expresarse.

"Allá por el comienzo de los años 80 las reuniones, las fiestas daban experiencias que no ofrecía el teatro. Un tipo de guita, Andrés Escalante, supo unificar un montón de gente en El Corralón, una especie de pulpería en el Pasaje Bollini, y puso de moda el 'encuentro', la gente iba ahí a hablar. Alguno tocaba la guitarra. Y de pronto alguno, como Peralta Ramos, se ponía a actuar. Era un lugar de levante, de gente de guita, pero algo más debía suceder porque un día lo rodeó el ejército y después empezó a dejar de ir la gente."

También estaba *Seddon* que según Chaban "tenía la onda de lo que hoy es *La Verdulería*, tipo psicobolche y había un negro que cantaba salsa y rumba; a partir de esos dos boliches se generó todo, vino la eclosión de los pubs en todas partes". La onda de los ladrillos a la vista dejó de ser un estilo pobre para convertirse en una decoración carísima. "Por otro lado —sostiene Chaban— estaba el CAYC, que tenía un clima intelectual, que convocaba a poca gente, pero que avivaba de lo que estaba pasando en el mundo".

Allá por el '82, Chabán arma, en Córdoba casi Pueyrredón, el *Café Einstein*. Fue el lugar de expresión de lo que se denominó "el reviente". Una subcultura que buscaba una confrontación desesperada. Allí el *Bulbo Jopo Show* buscó unificar el varieté underground. Fuera de ese espacio, con una estética de revival, con la estilística homosexual, aparecían *Caviar* o *Peinado Joly*. Biby Tellas, sacerdotisa de la performance marginal, comenzaba a dar sus primeros pasos. También aparecían las *Baby Scuits* que más tarde se convertirían en *Gambas al Ajillo*.

"La forma renovadora para poder actuar durante el Proceso fue el sketch. Eso —considera Chaban— ayudó a ganar público y a no tener que representar frente a cinco tipos. El *Cataplasma Show*, que coordinó Carlos Lorca fue fundamental. Creo que todo eso fue el origen de los que hoy son *Cemento* y el *Parakultural*." Esos dos lugares se han ido transformando en catedrales de la marginalidad.

Las catedrales

En *Cemento*, que logró fusionar el estilo frívolo tipo la boîte *New York City* con lo cultural, desfilaron los directores teatrales jóvenes y de vanguardia más diversos; se hicieron performances, fiestas y actuó *La Organización Negra*, que copiando a *La Fura dels Baus*, logró un espectáculo estremecedor, donde se vivencian impresiones estéticas con una narración de videoclip.

El *Parakultural*, dirigido por Omar Viola, que en tiempos del Proceso actuaba en las provocaciones que hacía el *Taller de Elizondo*, logró desarrollar un espacio multifuncional donde tocaron quinientos grupos musicales marginales, entre los que se destaca *Todos Tus Muertos*, y actuaron desde Emeterio Cerro a *Los Mellá* o el *Clú del Claun*. Hoy Viola se propone crear el *Primer Estado Estético*, con algo así como la primera ciudad deportiva estética. A la espera de esto, Viola ha empezado a componer sus primeros tangos. Porque también el tango ha pasado a ser de interés de lo paracultural.

Los nuevos logros

Un conocedor puede nombrar rápidamente una cincuentena de lugares donde hoy se expresan esas nuevas manifestaciones artísticas. Todos saben que en el Centro Cultural San Martín siempre hay algo. Pero pareciera que hay una *movida* hacia el Centro Ricardo Rojas. Y, a veces, al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Aunque, en ese caso, los entendidos advierten que la fiesta está afuera. Allí, frente a la Recoleta, sábados y domingos se multiplican las expresiones de Teatro Callejero, los payasos, los mimos. De igual forma, los domingos a las 16, en Parque Leama, el Grupo Dorrego ofrece *Boca-River*.

La Escuela Municipal de Arte Dramático ha sido un semillero de estos nuevos creadores. Del 21 de noviembre al 20 de diciembre, en la Sala Sarmiento, Sarmiento 2715, al lado del zoológico, se ofrecen gratuitamente 14 obras de la promoción de egresados de la carrera Puesta en Escena. Desde obras tradicionales recreadas con plena libertad, hasta creaciones colectivas, desde espectáculos infantiles hasta teatro callejero probarán la vitalidad de los nuevos artistas. Artistas que no *eligen* la marginalidad sino que, en un país en crisis, en transición, descubren alternativas para poder seguir expresando la belleza, distribuyendo emociones, afianzando la libertad.

UN TEATRO DE POSGUERRA

Por Alberto Castro y Jorge Warley

Es en la búsqueda de productos monstruosos, sin antecedentes, como los inéditos personajes de *Mateo* o *Stéfano* de Discépolo, donde está el riesgoso camino de la construcción del teatro". Así opinaba Germán Rozenmacher en 1970, enfrentado a la ya por entonces aguda crisis del teatro argentino y convencido, en consecuencia, de la necesidad de elaborar un lenguaje nuevo, "un instrumento apto para expresar la violencia, la crueldad y el absurdo que la sociedad latinoamericana produce todos los días". Por cierto, con posterioridad a la muerte de Rozenmacher en 1971, la historia argentina no ha desmentido esa visión de una sociedad condenada a la violencia. Más aun, la necesaria búsqueda de ese nuevo lenguaje se complica hoy, precisamente, en la polémica abierta en torno al sentido de una historia en que la muerte o su amenaza se han revelado como lógica profunda de la vida social. Es como si el dramatismo de la historia reciente —esa trágica "puesta en escena" del conflicto— amenazara sofocar la imaginación estética, forzándola a la vía muerta del escapismo o el culto adocenado de la "tradición".

Quizás desde esta perspectiva pueda pensarse *qué hay de nuevo* en el teatro argentino y, aunque *novedad* y *juventud* no siempre coinciden, preguntar también qué caracteriza las apuestas de la promoción más joven, la que se hace presente entrelíneas de la cultura legitimada. Opciones diversas, claro, pero que registran como dato común el imprescindible ajuste de cuentas con esa "marca de época" que supone la proximidad del genocidio, su tortuoso develamiento y la actual empresa del olvido. Ante este desafío se enfrenta un teatro que, no sin razón, ha sido denominado *de posguerra* y se desenvuelve en el marco de una crisis de público generalizada, que afecta no sólo a las producciones "off" sino también a las más ambiciosas iniciativas empresariales. Y para quienes asumen el reto, "el riesgoso camino" exige superar el estancamiento en una transición que aún sigue teniendo como punto de referencia el naturalismo de los '60. "Todo sirve —apuntaba Rozenmacher— el grotesco de Ghelderode o Valle Inclán, el auto sacramental ¿y por qué no los elementos del circo?"



Son esos elementos, justamente, los que se utilizan en los espectáculos del *Clú del Claun*. En *Esta me la vas a pagar*, por ejemplo, se parodian desde la estética del *clown* los lugares comunes del teleteatro, exasperando los enredos amorosos y las equívocas relaciones familiares propias del modelo. Una apuesta al juego, al humor, a la sucesión de *gags* que también hacen suya *Los Macocos*, entre otros grupos, y que pareciera confinarse voluntariamente en lo lúdico como reacción ante otros discursos a los que se percibe como excesivamente "ideologizados": la ingenuidad, como contracara del horror. Desde otra perspectiva, *La cena: Comentarios sobre trastorno*, dirigida por Viviana Tellas, también toma distancia de toda intención "pedagógica": un teatro sobre la observación, "entre la duda y la certeza", como lo ha definido la propia Tellas.

En otra vertiente, *Tangogro* propone desde la sátira la visión de una violencia inmersa en todos los estratos de la sociedad. Aun la víctima —el ogro— entiende como plenamente justificada su decapitación. La injusticia, en todo caso, no hace sino comentar la crueldad que persigue a los marginados. Petiso, jorobado, el ogro marcha hacia la condena que "merece" su deformidad y, a medio camino entre Artaud y Brecht, *Tangogro* apuesta a la revulsión de toda buena conciencia. Por su parte, el espectáculo de *La Organización Negra*, suerte de "tren fantasma para adultos", incorpora la violencia no sólo como contenido, sino como forma que apunta a desacomodar la percepción del espectador. Sin palabras, pero ajustándose a un preciso texto dramático, los actores avanzan sobre el público, amenazándolo, forzando una redistribución de espacios en la que todos resultan comprometidos en lo que sucede. La fábula propone un universo gobernado por una represión robótica, máquinas implacables que torturan a sus antagonistas y engendran nuevos habitantes de ese sistema gobernado por la tecnología. La representación del mundo propuesta por *La Organización Negra* no contempla la piedad y su "teatro de operaciones" recrea la angustia de la vida cotidiana proyectándola en un porvenir de historieta posmoderna.

Arriesgando en la experimentación, intentando recortar un público propio al modo de las vanguardias, este *teatro de la posguerra* se constituye en la marginalidad, sostenido casi exclusivamente por el empeño militante de sus artistas. De la *Agrupación Humorística La Tristeza* a Viviana Tellas, de *La Organización Negra* a *El Clú del Claun*; espectáculos como *La Tenia Saginata, Boca-River, Tangogro, Nocturnos de Pensión* o *Medea, paisaje de hembra*, todos participan de ese campo alternativo al teatro empresarial.

Exhibiendo su impronta generacional, este joven teatro tiene en muchos casos como discurso colindante al rock, del cual toma no sólo elementos estéticos sino un modelo comunicacional que contrasta en su eficacia con el progresivo aislamiento del teatro. La apropiación de prácticas culturales de larga

LA MARGINALIDAD COMO ALTERNATIVA

Por Máximo Soto

Por múltiples motivos la marginalidad siempre estuvo enlazada con la cultura. Los memoriosos saben recordar diversas etapas del país donde, lo que antes se denominaba bohemia, logró un auge que califican de indescriptible. Con la llegada de la dictadura, que kafkianamente se denominó El Proceso, la marginalidad o tuvo que escapar o tuvo que llamarse a silencio o fue fácilmente silenciada. El arte, la cultura se volvió marginal, aun para los creadores más institucionalizados. Ya no era el peligro, como le ocurrió a Ernesto Deira en la época de Onganía, que un grupo policial agarrara a un pintor y le cortara el pelo. El miedo se había esparcido por toda la sociedad. Ya nadie ofrecía su casa para que Alberto Ure hiciera una delirante representación de *Casa de muñecas*. Sólo algunos rockeros, algunos cantantes que del estrellato habían pasado a tener que sobrevivir cantando en boliches, lograban indicar que algo de la imprescindible rebeldía artística seguía viva.

Teatro Abierto fue una convocatoria a los dispersos activistas del arte y la cultura. Pronto hubo Danza Abierta, Libro Abierto. Los espíritus dormidos comenzaban a despertar de la pesadilla. Y comenzaban a descubrir que los más jóvenes, que hasta habían sido marginales a Teatro Abierto porque les parecía demasiado tradicional, hacía rato que venían haciendo cosas. Con la llegada de la democracia era de esperar una explosión de la marginalidad. Las salas que se cerraban en el centro se abrían en los barrios. Y, sin embargo, la impresión es que hubo una implosión. Que todo eso que estaba a punto de estallar se volvió hacia adentro, se convirtió en un juego privado, una especie de reuniones casi secretas de marginales con marginales,

"No es cierto —se enoja Roberto Perinelli, dramaturgo consagrado y director de la Escuela Municipal de Arte Dramático— lo que pasa es que la mayoría de esos espectáculos no salen en carteleras, no reciben apoyo de ningún tipo, por empezar de los medios. Y, entonces, se tienen que manejar boca a boca. Hay algo fundamental, a esos espectáculos van los jóvenes, por eso tienen futuro. Y por algo los convocan, les interesan."

Pequeña historia de un circuito

Omar Chabán, ideólogo de *Cemento*, una especie de playa de estacionamiento convertida en lugar de baile donde suelen ofrecerse espectáculos marginales, representaciones insólitas mezcladas con recitales de *Sumo* o algún otro conjunto de rock, tiene un mapa clarísimo de cómo fue la evolución de los locales donde la marginalidad artística puede expresarse.

"Allá por el comienzo de los años 80 las reuniones, las fiestas daban experiencias que no ofrecía el teatro. Un tipo de guita, Andrés Escalante, supo unificar un montón de gente en El Corralón, una especie de pulpería en el Pasaje Bollini, y puso de moda el 'encuentro', la gente iba ahí a hablar. Alguno tocaba la guitarra. Y de pronto alguno, como Peralta Ramos, se ponía a actuar. Era un lugar de levante, de gente de guita, pero algo más debía suceder porque un día lo rodeó el ejército y después empezó a dejar de ir la gente."

También estaba *Seddon* que según Chaban "tenía la onda de lo que hoy es *La Verdulería*, tipo psicobolche y había un negro que cantaba salsa y rumba; a partir de esos dos boliches se generó todo, vino la eclosión de los pubs en todas partes". La onda de los ladrillos a la vista dejó de ser un estilo pobre para convertirse en una decoración carísima. "Por otro lado —sostiene Chaban— estaba el CAYC, que tenía un clima intelectual, que convocaba a poca gente, pero que avivaba de lo que estaba pasando en el mundo".

Allá por el '82, Chabán arma, en Córdoba casi Pueyrredón, el *Café Einstein*. Fue el lugar de expresión de lo que se denominó "el reviente". Una subcultura que buscaba una confrontación desesperada. Allí el *Bulbo Jopo Show* buscó unificar el varieté underground. Fuera de ese espacio, con una estética de revival, con la estilística homosexual, aparecían *Caviar* o *Peinado Joly*. Biby Tellas, sacerdotisa de la performance marginal, comenzaba a dar sus primeros pasos. También aparecían las *Baby Scuits* que más tarde se convertirían en *Gambas al Ajillo*.

"La forma renovadora para poder actuar durante el Proceso fue el sketch. Eso —considera Chaban— ayudó a ganar público y a no tener que representar frente a cinco tipos. El *Cataplasma Show*, que coordinó Carlos Lorca fue fundamental. Creo que todo eso fue el origen de los que hoy son *Cemento* y el *Parakultural*." Esos dos lugares se han ido transformando en catedrales de la marginalidad.

Las catedrales

En *Cemento*, que logró fusionar el estilo frívolo tipo la boîte *New York City* con lo cultural, desfilaron los directores teatrales jóvenes y de vanguardia más diversos; se hicieron performances, fiestas y actuó *La Organización Negra*, que copiando a *La Fura dels Baus*, logró un espectáculo estremecedor, donde se vivencian impresiones estéticas con una narración de videoclip.

El *Parakultural*, dirigido por Omar Viola, que en tiempos del Proceso actuaba en las provocaciones que hacía el *Taller de Elizondo*, logró desarrollar un espacio multifuncional donde tocaron quinientos grupos musicales marginales, entre los que se destaca *Todos Tus Muertos*, y actuaron desde Emeterio Cerro a *Los Mellá* o el *Clú del Claun*. Hoy Viola se propone crear el *Primer Estado Estético*, con algo así como la primera ciudad deportiva estética. A la espera de esto, Viola ha empezado a componer sus primeros tangos. Porque también el tango ha pasado a ser de interés de lo paracultural.

Los nuevos logros

Un conocedor puede nombrar rápidamente una cincuentena de lugares donde hoy se expresan esas nuevas manifestaciones artísticas. Todos saben que en el Centro Cultural San Martín siempre hay algo. Pero pareciera que hay una *movida* hacia el Centro Ricardo Rojas. Y, a veces, al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Aunque, en ese caso, los entendidos advierten que la fiesta está afuera. Allí, frente a la Recoleta, sábados y domingos se multiplican las expresiones de Teatro Callejero, los payasos, los mimos. De igual forma, los domingos a las 16, en Parque Leama, el Grupo Dorrego ofrece *Boca-River*.

La Escuela Municipal de Arte Dramático ha sido un semillero de estos nuevos creadores. Del 21 de noviembre al 20 de diciembre, en la Sala Sarmiento, Sarmiento 2715, al lado del zoológico, se ofrecen gratuitamente 14 obras de la promoción de egresados de la carrera Puesta en Escena. Desde obras tradicionales recreadas con plena libertad, hasta creaciones colectivas, desde espectáculos infantiles hasta teatro callejero probarán la vitalidad de los nuevos artistas. Artistas que no *eligen* la marginalidad sino que, en un país en crisis, en transición, descubren alternativas para poder seguir expresando la belleza, distribuyendo emociones, afianzando la libertad.

UN TEATRO DE POSGUERRA

Por Alberto Castro y Jorge Warley

Es en la búsqueda de productos monstruosos, sin antecedentes, como los inéditos personajes de *Mateo* o *Stéfano* de Discépolo, donde está el riesgoso camino de la construcción del teatro". Así opinaba Germán Rozenmacher en 1970, enfrentado a la ya por entonces aguda crisis del teatro argentino y convencido, en consecuencia, de la necesidad de elaborar un lenguaje nuevo, "un instrumento apto para expresar la violencia, la crueldad y el absurdo que la sociedad latinoamericana produce todos los días". Por cierto, con posterioridad a la muerte de Rozenmacher en 1971, la historia argentina no ha desmentido esa visión de una sociedad condenada a la violencia. Más aun, la necesaria búsqueda de ese nuevo lenguaje se complica hoy, precisamente, en la polémica abierta en torno al sentido de una historia en que la muerte o su amenaza se han revelado como lógica profunda de la vida social. Es como si el dramatismo de la historia reciente —esa trágica "puesta en escena" del conflicto— amenazara sofocar la imaginación estética, forzándola a la vía muerta del escapismo o el culto adocenado de la "tradición".

Quizás desde esta perspectiva pueda pensarse *qué hay de nuevo* en el teatro argentino y, aunque *novedad* y *juventud* no siempre coinciden, preguntar también qué caracteriza las apuestas de la promoción más joven, la que se hace presente entrelíneas de la cultura legitimada. Opciones diversas, claro, pero que registran como dato común el imprescindible ajuste de cuentas con esa "marca de época" que supone la proximidad del genocidio, su tortuoso develamiento y la actual empresa del olvido. Ante este desafío se enfrenta un teatro que, no sin razón, ha sido denominado *de posguerra* y se desenvuelve en el marco de una crisis de público generalizada, que afecta no sólo a las producciones "off" sino también a las más ambiciosas iniciativas empresariales. Y para quienes asumen el reto, "el riesgoso camino" exige superar el estancamiento en una transición que aún sigue teniendo como punto de referencia el naturalismo de los '60. "Todo sirve —apuntaba Rozenmacher— el grotesco de Ghelderode o Valle Inclán, el auto sacramental ¿y por qué no los elementos del circo?"

Son esos elementos, justamente, los que se utilizan en los espectáculos del *Clú del Claun*. En *Esta me la vas a pagar*, por ejemplo, se parodian desde la estética del *clown* los lugares comunes del teleteatro, exasperando los enredos amorosos y las equívocas relaciones familiares propias del modelo. Una apuesta al juego, al humor, a la sucesión de *gags* que también hacen suya *Los Macocos*, entre otros grupos, y que pareciera confinarse voluntariamente en lo lúdico como reacción ante otros discursos a los que se percibe como excesivamente "ideologizados": la ingenuidad, como contracara del horror. Desde otra perspectiva, *La cena: Comentarios sobre trastorno*, dirigida por Viviana Tellas, también toma distancia de toda intención "pedagógica": un teatro sobre la observación, "entre la duda y la certeza", como lo ha definido la propia Tellas.

En otra vertiente, *Tangogro* propone desde la sátira la visión de una violencia inmersa en todos los estratos de la sociedad. Aun la víctima —el ogro— entiende como plenamente justificada su decapitación. La injusticia, en todo caso, no hace sino comentar la crueldad que persigue a los marginados. Petiso, jorobado, el ogro marcha hacia la condena que "merece" su deformidad y, a medio camino entre Artaud y Brecht, *Tangogro* apuesta a la revulsión de toda buena conciencia. Por su parte, el espectáculo de *La Organización Negra*, suerte de "tren fantasma para adultos", incorpora la violencia no sólo como contenido, sino como forma que apunta a desacomodar la percepción del espectador. Sin palabras, pero ajustándose a un preciso texto dramático, los actores avanzan sobre el público, amenazándolo, forzando una redistribución de espacios en la que todos resultan comprometidos en lo que sucede. La fábula propone un universo gobernado por una represión robótica, máquinas implacables que torturan a sus antagonistas y engendran nuevos habitantes de ese sistema gobernado por la tecnología. La representación del mundo propuesta por *La Organización Negra* no contempla la piedad y su "teatro de operaciones" recrea la angustia de la vida cotidiana proyectándola en un porvenir de historieta posmoderna.

Arriesgando en la experimentación, intentando recortar un público propio al modo de las vanguardias, este *teatro de la posguerra* se constituye en la marginalidad, sostenido casi exclusivamente por el empeño militante de sus artistas. De la *Agrupación Humorística La Tristeza* a Viviana Tellas, de *La Organización Negra* a *El Clú del Claun*; espectáculos como *La Tenia Saginata, Boca-River, Tangogro, Nocturnos de Pensión* o *Medea, paisaje de hembra*, todos participan de ese campo alternativo al teatro empresarial.

Exhibiendo su impronta generacional, este joven teatro tiene en muchos casos como discurso colindante al rock, del cual toma no sólo elementos estéticos sino un modelo comunicacional que contrasta en su eficacia con el progresivo aislamiento del teatro. La apropiación de prácticas culturales de larga tradición popular —como el circo o la murga— apunta en el mismo sentido. *Todo sirve*, y esa búsqueda supone también el borrado de los límites entre cultura superior y de masas —TV, historieta, publicidad, divulgación científica—, la desaparición de la categoría de género, la afición por la mezcla, el recurso a la parodia y aun al absurdo que toca lo siniestro. *Todo sirve* y contribuye a la conformación de una estética en la que conviven conflictivamente todos estos lenguajes, que en su hibridación desprejuiciada proponen una *imagen de mundo* estrictamente contemporánea.

Por cierto, aun en su desenfado, algunas de las expresiones de esta "vanguardia" no hacen sino repetir los trazos propios de una cultura subordinada, periférica o dependiente, según se prefiera. Tal como ha señalado el director Alberto Ure: "En ciertas zonas del teatro marginal, en Buenos Aires, se ridiculiza la actuación como gesto vanguardista. Es una repetición de algo que está de moda en los países desarrollados. Cabe reírse de eso porque aquí hasta quienes tienen cierta trayectoria en el teatro comercial están marginados". Por otra parte, es obvio que en una sociedad donde la cultura hegemónica propicia la enajenación y ciega la posibilidad de reflexionar la historia en su concatenación real, otros productos (la televisión o el cine) parecen tener, como vías de escape, público y rentabilidad asegurada. El nuevo teatro, en cambio, se equivocaría si pretendiera competir ofreciéndose como un entrenamiento más de las capas medias. Por el contrario, su "riesgoso camino" lo pone de cara a la indagación de la realidad, de sus máscaras.

(Informe: Maite Aranzábal).

LA CONSAGRACION NO PAGA

Por Alberto Ure

Es mejor comenzar sin retorcerse en definiciones. Si todos saben de qué se habla, entonces las definiciones no hacen falta. Y si nadie lo sabe, no lo va a entender por más definiciones que se le ofrezcan. Hay un teatro que se desarrolla, sobrevive o se extingue fuera de los modelos de producción estatales, oficialistas o establecidos como comerciales. Si se considera todo el país, la cantidad de representaciones que se realizan fuera de esos modelos es impresionante. Pasando por encima del sacrificio, la frustración, la desorientación y el resentimiento que atraviesan esa zona, hay veces que no se puede dejar de pensar que la creación de un espacio imaginario es imprescindible para una comunidad, aunque la misma comunidad oculte, silencie o desprecie ese espacio. Y dos Festivales recientes, el Nacional y el de la Provincia de Buenos Aires, lo demuestran: donde aparecen elencos de todos lados. La cartelera de los diarios nacionales no alcanza —esa cartelera de la que tantos tarados se enorgullecen—; hay muchos, muchísimos más de los que se anuncian. Y como si no fueran suficientes los que representan espectáculos organizados en salas especiales, están los cursos de actuación que, sin saberlo, o por lo menos sin decirlo, han desarrollado una forma teatral que simula una pedagogía porque todavía no sabe qué es. Y esto es en serio: son miles de personas (en Buenos Aires ya son una franja del poder teatral) que, en todas las ciudades del país, se reúnen una o dos veces por semana para representar un género que consiste en fragmentos de obras e improvisaciones. Los grupos se autofinancian, le pagan a quien los organiza, establecen sus jerarquías y trazan una constelación estética en la que se ubican. Los cursos forman otro de los teatros paralelos. Lo que simulan de pedagógicos es lo que tienen de patológico, porque nadie se puede creer que está aprendiendo algo para ser alguien en el teatro oficial. En principio porque ese teatro casi no existe como fuente de trabajo, y los alumnos pueden ver que la mayoría de los profesores está desocupado como actor profesional o algunos no han trabajado casi nunca. Y sobrarían conclusiones, chistes y ejemplos sobre este tema, pero no es el lugar; la cuestión es que forman otro teatro, y de los más importantes.

En esta enorme zona de teatros paralelos no todo pasa como les gustaría a los que sueñan con una cultura alternativa, y la arman con los residuos de lo que pasó en EE.UU. a fines de los 60. Hay quienes imitan trabajosamente a los teatros que vislumbran como importantes, y recrean un símil a la medida de su público, que tampoco conoce demasiado a los originales. Yo recuerdo haber visto en un encuentro de teatros del interior una versión de *Annie*; y por supuesto que la copia de la copia de la copia termina por filtrar confesiones apasionantes, pero son casi irrescatables por quienes las muestran. Están también los que al encontrarse en esa zona suponen que eso los destaca, los enriquece, y que automáticamente se transforman en más sinceros y más valiosos. O los que se deslizan por allí porque encuentran más tolerancia que en otros medios y gente menos aburrida que su familia. Hay de todo. También los que encuentran un campo que permite la experimentación, y una selección de público más afín con su búsqueda. Hay de todo, menos dinero. Y cada vez es menor la pretensión de ser reconocidos y protegidos. Nadie se siente necesario, y mucho menos es considerado necesario por los demás. Y eso no depende del entusiasmo ni del talento. Para que eso cambie tendría que proyectarse y fomentarse una industria cultural, en la que estos teatros resultarían imprescindibles. En todos los países que estimulan y amparan los teatros paralelos, ese desarrollo tiene siempre dos aspectos: uno social y otro industrial. No se trata solamente de que hasta en el municipio más apartado la gente pueda expresarse y entretenerse, sino además de estimular el consumo de espectáculos y ampliar las posibilidades de selección. Los países con industria del espectáculo no pueden dejar de tener un ordenamiento académico de la formación y una expansión de su base de selección. Lamentablemente, destacar los aspectos expresivos de los teatros paralelos y ocultar los otros, los sepulta perversamente en su marginalidad miserable.

Los medios no hacen más que acentuar esta confusión y empeorar este desastre, ya que su visión es la de un teatro "en serio", que es el que importa, y teatros paralelos que no existen. O que sólo existen cuando expresan una frivolidad que se reconoce como el símil de lo que se llama vanguardia en los países imperiales. Esos pueden alcanzar una cierta figuración, aunque casi nunca excedan la estética de una costurera que quiere parecerse a Gino Bogani. Son el costadito de la moda, los raritos, que hasta la revista *Gente* reconoce. Y esto pasa no sólo en esa revista, sino en todos los medios, hasta en los que se proclaman rupturistas, izquierdistas o ampliamente renovadores. Solo pueden atender a lo mismo que los grandes medios, con el mismo sistema de pensamiento, sin recibir coimas (supongo) pero igualmente caretas.

Sin un pensamiento propio, teniendo que comprenderse a través de lo que suponen que comprenden otros, los teatros paralelos se debilitan de manera decepcionante. Hace poco, en el Festival de Teatro de la Provincia de Buenos Aires, algo que puede explicar esto. Entre los espectáculos seleccionados había uno de la Municipalidad de Vicente López que representaba *Ensayo Público de un sainete criollo*, dirigido por Ricardo Cardozo. La obra contenía elementos de auténtica experimentación, sostenidos con una audacia poco frecuente, una crítica cómica de la vanguardia del microcentro y a la vez una discusión sobre la dramaturgia del sainete. Algo realmente original estilísticamente. Sin embargo, fue recibido con frialdad por los otros elencos, que le impugnaban su falta de rigor, rigor invocado desde la diferencia que mostraba con el teatro oficial. Pero hay que comprender que esos elencos dependen de críticos y opiniones que los comparan con el teatro "en serio", y que invierten su sacrificio en imitarlo, sin otras voces que los acompañen en sus saludables desviaciones. Ni siquiera estas páginas, que lástima. Pero, y no es un consuelo, todo el teatro o mejor dicho casi todo, se está transformando en teatro paralelo. Las producciones comerciales son casi imposibles, se anuncian cierres de teatros, el gremio de actores es casi un campamento de desocupados. Todas las estéticas, con la misma cara de hambre, tendrán que sentarse a la misma mesa a buscar algún arreglo.

tradición popular —como el circo o la murga— apunta en el mismo sentido. *Todo sirve*, y esa búsqueda supone también el borrado de los límites entre cultura superior y de masas —TV, historieta, publicidad, divulgación científica—, la desaparición de la categoría de género, la afición por la mezcla, el recurso a la parodia y aun al absurdo que toca lo siniestro. *Todo sirve* y contribuye a la conformación de una estética en la que conviven conflictivamente todos estos lenguajes, que en su hibridación desprejuiciada proponen una *imagen de mundo* estrictamente contemporánea.

Por cierto, aun en su desenfado, algunas de las expresiones de esta "vanguardia" no hacen sino repetir los trazos propios de una cultura subordinada, periférica o dependiente, según se prefiera. Tal como ha señalado el director Alberto Ure: "En ciertas zonas del teatro marginal, en Buenos Aires, se ridiculiza la actuación como gesto vanguardista. Es una repetición de algo que está de moda en los países desarrollados. Cabe reírse de eso porque aquí hasta quienes tienen cierta trayectoria en el teatro comercial están marginados". Por otra parte, es obvio que en una sociedad donde la cultura hegemónica propicia la enajenación y ciega la posibilidad de reflexionar la historia en su concatenación real, otros productos (la televisión o el cine) parecen tener, como vías de escape, público y rentabilidad asegurada. El nuevo teatro, en cambio, se equivocaría si pretendiera competir ofreciéndose como un entrenamiento más de las capas medias. Por el contrario, su "riesgoso camino" lo pone de cara a la indagación de la realidad, de sus máscaras.

(Informe: Maite Aranzábal).

LA CONSAGRACION NO PAGA

Por Alberto Ure

Es mejor comenzar sin retorcerse en definiciones. Si todos saben de qué se habla, entonces las definiciones no hacen falta. Y si nadie lo sabe, no lo va a entender por más definiciones que se le ofrezcan. Hay un teatro que se desarrolla, sobrevive o se extingue fuera de los modelos de producción estatales, oficialistas o establecidos como comerciales. Si se considera todo el país, la cantidad de representaciones que se realizan fuera de esos modelos es impresionante. Pasando por encima del sacrificio, la frustración, la desorientación y el resentimiento que atraviesan esa zona, hay veces que no se puede dejar de pensar que la creación de un espacio imaginario es imprescindible para una comunidad, aunque la misma comunidad oculte, silencie o desprecie ese espacio. Y dos Festivales recientes, el Nacional y el de la Provincia de Buenos Aires, lo demuestran: donde aparecen elencos de todos lados. La cartelera de los diarios nacionales no alcanza —esa cartelera de la que tantos tarados se enorgullecen—; hay muchos, muchísimos más de los que se anuncian. Y como si no fueran suficientes los que representan espectáculos organizados en salas especiales, están los cursos de actuación que, sin saberlo, o por lo menos sin decirlo, han desarrollado una forma teatral que simula una pedagogía porque todavía no sabe qué es. Y esto es en serio: son miles de personas (en Buenos Aires ya son una franja del poder teatral) que, en todas las ciudades del país, se reúnen una o dos veces por semana para representar un género que consiste en fragmentos de obras e improvisaciones. Los grupos se autofinancian, le pagan a quien los organiza, establecen sus jerarquías y trazan una constelación estética en la que se ubican. Los cursos forman otro de los teatros paralelos. Lo que simulan de pedagógicos es lo que tienen de patológico, porque nadie se puede creer que está aprendiendo algo para ser alguien en el teatro oficial. En principio porque ese teatro casi no existe como fuente de trabajo, y los alumnos pueden ver que la mayoría de los profesores está desocupado como actor profesional o algunos no han trabajado casi nunca. Y sobrarían conclusiones, chistes y ejemplos sobre este tema, pero no es el lugar; la cuestión es que forman otro teatro, y de los más importantes.

En esta enorme zona de teatros paralelos no todo pasa como les gustaría a los que sueñan con una cultura alternativa, y la arman con los residuos de lo que pasó en EE.UU. a fines de los 60. Hay quienes imitan trabajosamente a los teatros que vislumbran como importantes, y recrean un símil a la medida de su público, que tampoco conoce demasiado a los originales. Yo recuerdo haber visto en un encuentro de teatros del interior una versión de *Annie*; y por supuesto que la copia de la copia de la copia termina por filtrar confesiones apasionantes, pero son casi irrescatables por quienes las muestran. Están también los que al encontrarse en esa zona suponen que eso los destaca, los enriquece, y que automáticamente se transforman en más sinceros y más valiosos. O los que se deslizan por allí porque encuentran más tolerancia que en otros medios y gente menos aburrida que su familia. Hay de todo. También los que encuentran un campo que permite la experimentación, y una selección de público más afín con su búsqueda. Hay de todo, menos dinero. Y cada vez es menor la pretensión de ser reconocidos y protegidos. Nadie se siente necesario, y mucho menos es considerado necesario por los demás. Y eso no depende del entusiasmo ni del talento. Para que eso cambie tendría que proyectarse y fomentarse una industria cultural, en la que estos teatros resultarían imprescindibles. En todos los países que estimulan y amparan los teatros paralelos, ese desarrollo tiene siempre dos aspectos: uno social y otro industrial. No se trata solamente de que hasta en el municipio más apartado la gente pueda expresarse y entretenerse, sino además de estimular el consumo de espectáculos y ampliar las posibilidades de selección. Los países con industria del espectáculo no pueden dejar de tener un ordenamiento académico de la formación y una expansión de su base de selección. Lamentablemente, destacar los aspectos expresivos de los teatros paralelos y ocultar los otros, los sepulta perversamente en su marginalidad miserable.

Los medios no hacen más que acentuar esta confusión y empeorar este desastre, ya que su visión es la de un teatro "en serio", que es el que importa, y teatros paralelos que no existen. O que sólo existen cuando expresan una frivolidad que se reconoce como el símil de lo que se llama vanguardia en los países imperiales. Esos pueden alcanzar una cierta figuración, aunque casi nunca excedan la estética de una costurera que quiere parecerse a Gino Bogani. Son el costadito de la moda, los raritos, que hasta la revista *Gente* reconoce. Y esto pasa no sólo en esa revista, sino en todos los medios, hasta en los que se proclaman rupturistas, izquierdistas o ampliamente renovadores. Solo pueden atender a lo mismo que los grandes medios, con el mismo sistema de pensamiento, sin recibir coimas (supongo) pero igualmente caretas.

Sin un pensamiento propio, teniendo que comprenderse a través de lo que suponen que comprenden otros, los teatros paralelos se debilitan de manera decepcionante. Hace poco, en el Festival de Teatro de la Provincia de Buenos Aires, algo que puede explicar esto. Entre los espectáculos seleccionados había uno de la Municipalidad de Vicente López que representaba *Ensayo Público de un sainete criollo*, dirigido por Ricardo Cardozo. La obra contenía elementos de auténtica experimentación, sostenidos con una audacia poco frecuente, una crítica cómica de la vanguardia del microcentro y a la vez una discusión sobre la dramaturgia del sainete. Algo realmente original estilísticamente. Sin embargo, fue recibido con frialdad por los otros elencos, que le impugnaban su falta de rigor, rigor invocado desde la diferencia que mostraba con el teatro oficial. Pero hay que comprender que esos elencos dependen de críticos y opiniones que los comparan con el teatro "en serio", y que invierten su sacrificio en imitarlo, sin otras voces que los acompañen en sus saludables desviaciones. Ni siquiera estas páginas, que lástima. Pero, y no es un consuelo, todo el teatro o mejor dicho casi todo, se está transformando en teatro paralelo. Las producciones comerciales son casi imposibles, se anuncian cierres de teatros, el gremio de actores es casi un campamento de desocupados. Todas las estéticas, con la misma cara de hambre, tendrán que sentarse a la misma mesa a buscar algún arreglo.

D el otro lado de un agujero negro, comprimido como una perinola y bajo el aspecto de la Galería Artemúltiple —donde concurrían tanto oficiales de justicia como cultores de esos jirones de vanguardia que Levinas rescataba— estaba yo, ese repicar de teclas que escribe: yo.

Me encontraba en ese protoplasmático delirio, convocado por las pinturas de Marcia Schvartz (metafísico Buenos Aires en camiseta) y por los míticos vapores que exhalaba el regreso de La Polaca, una de las ausencias más comentadas.

A Krisha la precedía su participación en el Grupo Lobo, acaso la más audaz y poskantoriana experiencia teatral que había acunado el Di Tella, sin saber que incubaba otra cosa que experimentos estéticos: un modo de vida, poscibernético, prepaleolítico.

El rumor de su presencia llegó en cascada, como cuando uno saca el tapón de la bañadera.

Fui atrapado por esa fuerza espiralada y me dispuse a contemplar la primera *Performance* de mi vida, aparte de la fiesta de egresados de la Escuela Normal José de San Martín, de Tandil, unos cuantos años atrás.

"Krisha lo hará", se escuchaba. "La Polaca es capaz de cualquier cosa."

Como se sabe, o se cree que se sabe, un observador contempla aristotélicamente, sufre la *catarsis* (o colitis) como el mejor de los espectadores posibles en el mejor de los mundos posibles. Pero no ocurrió nada de eso:







Krystyna "Krisha" Bogdan, danzarina post-moderna y protagonista de un texto casi íntimo.

Pon 1

Tardaba. Rumor de telas en el ambiente, frufrús, carcajadas, taconeos detrás de la puerta, cerrada, del escritorio de Levinas. "Ni se te ocurra entrar", me decía, con esa cara de, a veces, zorro en el gallinero, o de gallo entre granos de maíz. Su lado Jekyll & Hyde, en el momento de beber la poción.

Yo estaba impaciente porque tenía mi noche de bodas esa noche. Llamamos boda, hasta la Ley de divorcio, a un contrato de locación. Viviría, entonces, con Ella, la señorita ojos, a partir de la medianoche. No quería llegar tarde a la nueva casa; menos, aún lo que se verá o se leerá que sucedió.

Saca todo

Vestida de novia, pero con el traje blanco desgarrado o mordido por algo así como una pantera, Krisha entró a la sala y se puso a contradecir las leyes de la gravitación: el pobre Newton, burlado por la danza, el corcoveo, el salto y el rebote. La cara, como una máscara, bellamente horrenda, pintada con los últimos colores de la cosmética, o los primeros, todavía no logrados por completo.

Muecas, rebotes en el piso.

Pero no provocaban tan sólo hilaridad. Era demasiado fuerte, como estar en una plaza de toros, pero en la arena, cuando vienen los banderilleros y pinchan, y se descubre que no se es el toro, y se acerca la espada. Pero uno no piensa como el toro. Entonces ¿cómo proceder, cómo portarse?

¡Crack!

Pon todo

A mi lado, las banderillas, las púas de Krisha. El desafío de ese gnomo áspero, que precedía y superaba a ET, todavía no imaginado, en 1981. Bella de esa manera insensata, de gárgola. Y entonces el estoque, el golpe entre las vértebras, el fin. Aplausos. El aire se fue calmando. Al quedarse quieta Krisha (es un decir, jamás se la pudo ver quieta) fue como si se vaciara una cancha. Ella se acercó cuando a su vez se acercaba.

¡Al diablo con la boda!

Pero no se trataba de sensaciones habitual y claramente de orden sensual, sin dejar de serlo. Fue una quiebra de mi ética, un tornado cerebral. Estaba ahí, sin saber si en el lugar del toro o del torero, sin ser ni una cosa ni la otra. Esto no lo puede contar Hemingway, porque venía de más atrás, de la isla de Creta. Tenía un lado minotauro y no tanto traje de luces. Ni la fiesta ni, más aún, nada turístico. Era lo más antituristico que le podía suceder a alguien.

Hablaba como un patotero de barra brava. Sacaba la mandíbula y apuntaba la nariz hacia mí. Me había olvidado que, después de todo, estaba vestida de novia, con tocado. Apreté, pero quería hacerlo *con medida*. Era una Cenicienta que tenía que volver a medianoche. Me había ganado el derecho de experimentarla. Pero me avergonzaba el aire de trampa que le quería dar a ese fenómeno de perturbación interna.

LA MUERTE DE ARISTOTELES

Por Jorge Di Paola

Relato casi autobiográfico de cómo la mítica polaca del underground porteño quebró las leyes de la causalidad y también una conducta intachable.

Dos horas atrás, estaba soñando, despierto, con la Bienamada. Meses después iba a descubrir, cuando se enfrentaron, que ellas eran como lo cóncavo y lo convexo. Por no hacerle caso a mi mamá, que siempre postuló la conveniencia de casarme con mujeres normales —aunque de eso ya no hay en el mercado interno—.

Eran idénticamente diferentes. La Bienamada, el mal de ojo; Krisha, el mal de los bufones, la mueca que degrada el poder: ¡Una fábrica de Caos!

Saca dos

—Vámonos de acá —me dice, agarrada, con tono barrial. Este que ahora escribe, avergonzado, que trata de no perder ni el pan ni la torta, dice:

—Pero ¡me caso en una hora! —y ella estalla en la carcajada de Arlequín.

Recienvenida de Londres, había aterrorizado a los primeros *punks* en formación, por su manera de empuñar botellas rotas. También venía de mendigar en las calles, tocando el acordeón a piano o haciendo esto mismo, esto que acabo de comentar, este tipo de apariciones de otros mundos, en las esquinas de Barcelona, Londres o París.

Acaso por eso puso cara de cocodrila y me patoteó.

Tiene una fuerza incomprensible: me empuja con un dedo, y tambaleo.

—Ahora, pibe, o nada.

Me río, arriesgo:

—Eso te creés. Cuando yo diga. Va a ser.

—Ofendida, creo, o fingiéndolo, da un corcovo, que hace recordar el salto de una cebra, y se aleja galopando: ico, ico.

Todos ponen

Noche de bodas, un joraca. Mi cabeza está hilada por esa trama de danza y artes marciales, giros derviches y por la elasticidad de esta mujer entre el armadillo y la sirena. Tomo todo. El Whiskie. Todos los de la bandeja, uno tras otro, de apuro. Llego a la hora prometida. (Escribir es ser un hombre de palabra.)

Llego, sí, al hogar. Me derrumbo, exactamente a las doce, antes de entrar al dormitorio. La Bienamada no dice nada, su peor manera de increpar.

Tómala

Meses después, abandonado por la Esposa por patear una maceta que estorbaba en la puerta de salida, recordé a ese hobbit eslavo —estaba carcomido secretamente por ella en la mielina de los nervios—, leo un aviso que anuncia su participación en un espectáculo para niños. Me voy con un ramo de rosas rojas y blancas, para que le recuerde a la bandera polaca. Precavido, le saqué las espinas. Fui hacia La Polaca como hacia el ruedo, dispuesto a soportar hasta el azote de los tallos, de los pétalos, si se enojaba al verme. Pero no fue así. Todas quieren flores.

Saca todo

Se quedó en casa. Aunque la Bienamada podía aparecer, cualquier día. Pero no había que pensar en semejante tormenta. Ella, Krisha, trajo unos días después un curioso bolso, colorado, grande como el de Santa Claus. Ella podía cargarlo. Contenía su material de utilería y vestuario. Yo también aprendería a buscar, por la calle Corrientes, en los tarros de basura: sombreros, ropas raídas y antiguas, paraguas desvencijados, un bastón quebrado. Basura para las ilusiones del esplendor. Para la escena, que ante mí era perpetua.

El departamento, copado. Porque Krisha también juntaba personas insólitas, de los viejos o de los nuevos tiempos, y las traía. Recuerdo a un improbable joven delgadísimo y alto que quería hacerse la operación de Coccinelle. Yo le decía, paternal, que el sexo era misterioso siempre, que alguna vez podía arrepentirse y todavía no se había resuelto la operación al revés.

Mientras tanto, ella departía como una condesa en su salón, no sin algún saltito antigravitatorio. Yo me había fabricado rápidamente un budismo humorístico, pero veía fogonazos de magnesio que fotografiaban a la otra, la Bienamada, que se fusionaba con la Asombrosa en amagos de amor.

Yo cocinaba y servía cafés. Me ponía delantales de cocina. Revolvía la salsa con cuchara de madera mientras ella estaba en la posición del loto, pero cabeza abajo, habilidad que nunca entendí.

A veces se estiraba, se paraba, me desafiaba a derrumbarla, pero se plantaba de tal modo que era imposible tumbarla.

A veces faltaba varios días, se "iba al campo". Volvía, un tanto macilenta. Generalmente iba a bañarse dando saltos mortales para atrás. Yo aplaudía y exclamaba:

—¡Hop, hop!

Mi propio circo. Me obligaba a participar. Ella tenía la virtud de "agacharse para atrás" en 90 grados. Así que cruzábamos Corrientes, ella curvada, provocando frenadas en el tránsito. Yo fingía mantener la compostura, solícito, como si llevara a alguien extrañamente accidentado, con articulaciones de mujer nuclear.

"Viviendo así no se puede escribir una línea", pensaba. Así quedó inconclusa "La dirección del Tiempo".

Pero al fin se dio el cruce entre ambos amores. Ella trajo su acordeón, "no tengo dónde dejarlo", a las tres de la mañana. Trababa mi reconciliación con la señorita ojos. Esta situación la cambió. Una tarde le pedí que esperara, por el portero eléctrico, que viniera dentro de una hora, y subió con un enojo que consideré peligroso.

Cruce de palabras en tono creciente. Ella, con una sombrilla en una mano, se puso en posición "artes marciales", como un samurai. Había un armario chico a mi lado, pero desistí de tirárselo.

Estaba seguro que perdía. Ella es indestructible. Lo supe. Recuerdo su mueca de desprecio ante mi vacilación.

—¡Tirámelo, tirámelo y vas a ver! —provocaba.

Yo, ni remotamente quería ver, porque veía el regatón de la sombrilla. La dejé ir, con su bolso de Santa Claus, pero sin saber si su ausencia me proporcionaría alivio, y luego pena.